

FONTES GRAVADAS DE ALGUMAS PINTURAS DA CAPELA DA SANTÍSSIMA TRINDADE EM TIRADENTES

Clara Habib de Salles Abreu*

O presente artigo pretende refletir como a produção pictórica da colônia mineira absorveu e assimilou, sem perder de vista suas particularidades, preceitos estéticos circulantes na sociedade artística européia desenvolvidos e divulgados a partir do Renascimento Italiano. Pretende-se analisar como o exercício prático da utilização de gravuras internacionais como modelo iconográfico para a produção pictórica foi de grande importância nesse processo de assimilação. Para isso toma-se como estudo de caso a análise de quatro pinturas localizadas na Capela da Santíssima Trindade em Tiradentes, Minas Gerais e seus respectivos modelos iconográficos em gravura.

A Arte Colonial Brasileira é herdeira de uma tradição de representação pictórica organizada retoricamente, tradição de fundo humanista, inaugurada pelo Renascimento Italiano. Tal sistema de representação artístico foi elaborado a partir do retorno à antiguidade clássica, período valorizado e atualizado pelos artistas e eruditos do Renascimento italiano, sobretudo, através do estudo das disciplinas humanistas e seus teóricos. Foi no período Renascentista, com o resgate da cultura clássica, que nasce uma teoria da arte calcada na analogia entre a poesia e a pintura. Empregando uma classificação originada no século XII, as artes eram separadas em "liberais" e "mecânicas". A pintura, a escultura e a arquitetura eram consideradas artes mecânicas, pois demandavam trabalho físico e por isso não tinham o mesmo status das artes liberais. A literatura e a retórica, tão valorizadas no Humanismo, tinham seu status de Artes Liberais desde a Antiguidade. Os teóricos humanistas da pintura desejosos que fossem reconhecida nela a mesma intelectualidade reconhecida nos estudos literários desenvolveram a doutrina do "ut pictura poesis". Essa doutrina insistia num parentesco entre a pintura e a poesia ajudando assim a alavancar o processo de reconhecimento do estatuto intelectual da pintura e sua afirmação como atividade liberal. Pela primeira vez coloca-se a pintura na condição de arte liberal e encara-se o pintor como um intelectual, um homem universal, não um simples artesão detentor somente de um saber técnico.

A partir de agora a pintura, assim como a poesia, tinha a função de deleitar e instruir, para isso ser realizado de maneira satisfatória era necessário que fossem seguidos uma série de

* Universidade Federal de Juiz de Fora, Bacharel em Artes.

preceitos. De grande importância nesse momento foram os tratados que divulgavam esses preceitos estéticos sistematizados por essa recente e emergente teoria da arte. O tratado inaugural e de mais relevância no momento foi “De Pictura” de Leon Batista Alberti. A “história” para Alberti era o mais elevado objetivo do pintor, e a função da "composição", além de fazer o ajuste dos elementos na pintura, abarcaria essa noção de “história”. A pintura deve imitar a natureza, as ações humanas, e assim narrar uma “história”.

Os preceitos que instruíam os pintores Renascentistas eram divulgados na Europa pelos tratados, como o já mencionado “*De Pictura*” de Alberti, e pelas gravuras que traduziam visualmente aqueles preceitos inicialmente escritos. Esse material chegou a Portugal, que também teve seus próprios tratadistas e conseqüentemente à colônia.

A assimilação dessa tradição no Brasil Colônia assumiu diversas particularidades devido ao filtro da Igreja Tridentina, que teve grande importância na metrópole portuguesa e conseqüentemente na colônia, e também à situação de ofício mecânico do artífice colonial.

A Igreja Italiana do período Renascentista era uma igreja progressista, de caráter humanista na qual seus dogmas conviviam aparentemente sem conflito com referências à mitologia pagã da antiguidade clássica. Porém a política da Igreja mudou por ocasião da Reforma e Contra-Reforma. Com a Reforma protestante, as imagens e pinturas da Igreja Romana passaram a sofrer acusações de idolatria. Assim, com a Contra-Reforma, a Igreja Católica inicia uma nova política mais rígida com relação aos dogmas e as doutrinas, estendendo-se obviamente a questões iconográficas.

Os teólogos precisaram justificar o embasamento religioso da arte sacra defendendo que ela não era idolatria e sim incitação à piedade, portanto, uma forma de se buscar a salvação. Neste momento, atualiza-se a máxima do Papa Gregório que dizia ser a pintura a “bíblia dos iletrados”. Com essa teoria, a Igreja da Contra Reforma salvou a iconografia da acusação de idolatria e, além disso, transformou-a em uma poderosa ferramenta de divulgação dos seus princípios. Assim afirma Blunt: “(...) a arte não foi apenas salva para a religião, mas também reconhecida como uma de suas armas de propaganda mais poderosas.” (BLUNT, 2001: 147) Por meio das histórias retratadas nas pinturas sacras as pessoas eram instruídas e incitadas à reflexão nos artigos da fé.

Porém pelos decretos do Concílio de Trento era importante eliminar da arte tudo que era secular ou pagão, assim todos os símbolos pagãos incorporados ao Cristianismo no Renascimento foram praticamente banidos. Ademais, o Concílio de Trento decretou a exatidão na representação dos temas religiosos. O pintor deveria representar a história bíblica de maneira

mais clara o possível, sem artifícios para torná-la mais atraente, pois o objetivo didático era mais importante do que o caráter estético.

Essa tradição tridentina causou forte repercussão na teoria da arte sistematizada no século XVII em Portugal onde o Humanismo não havia conseguido, pode-se dizer, grande alcance, situação que repercutiu diretamente na colônia. Esse filtro tridentino fez a arte Luso-Brasileira assumir um caráter moralizante que não existia no contexto Italiano, ou pelo menos não como elemento central. Nesta estrutura, é importante observar que a arte colonial brasileira não possuía uma autonomia estética e estava a serviço de um sistema retórico e religioso de imagens que visava à conversão e sensibilização dos fiéis. Nas palavras de Hansen:

as artes têm então uma fundamentação metafísica, substancialista, e que não conhecem a autonomia estética que passaram a ter depois o século XVIII, pois todas elas são então entendidas como dispositivos imediatamente práticos, úteis, que dramatizam espetacularmente os valores católicos da monarquia absolutista. (HANSEN, 1995: 180)

Para a Igreja da Contra Reforma a difusão de imagens por meio de estampas ou gravuras era muito importante. Como dito anteriormente, ela usava a difusão de imagens sacras como meio eficiente de propaganda religiosa, pois a imagem com suas qualidades estéticas instruem pela emoção se tornando muito eficiente. Argan explica no seguinte trecho:

A razão prática da difusão mediante a reprodução por gravura de tema religioso é conhecida: A Igreja católica revalorizou as imagens que a Reforma depreciara e proibira; encorajou a formação e a difusão de uma nova iconografia sacra, que fornecesse a todos os fiéis os mesmos objetos e os mesmos símbolos para uma devoção em massa; e serviu-se das gravuras figuradas como um meio poderoso de propaganda religiosa. (ARGAN, 2004: 17)

Esse tipo de gravura chegou à colônia e influenciou diretamente na produção pictórica dos artífices locais, servindo com frequência de modelo para a produção colonial e sendo de grande importância no processo de assimilação dos preceitos estéticos circulantes na sociedade artística européia. Essas gravuras chegavam em exemplares avulsos, chamados de "registro de santos" ou como parte integrante de bíblias ilustradas, missais e breviários. Atualmente é possível encontrar exemplares dessas gravuras em arquivos históricos públicos e particulares das igrejas e irmandades religiosas.

É importante nesse processo de assimilação analisado até o presente momento do artigo, considerar também a condição social do artífice brasileiro, muitas vezes iletrado, que aprendia seu ofício por meio da experiência prática. Artífice que se assemelhava ao medieval distante do homem universal, do intelectual ligado ao Humanismo. É neste contexto que se deve entender a grande importância da gravura no sistema colonial. Até hoje não existem estudos conclusivos sobre o alcance dos tratados de pintura europeus, ou mesmo portugueses entre os artesãos mineiros, então me parece mais convincente que a grande responsável pela divulgação desse modelo “retorizado” de representação pictórica na colônia tenha sido a gravura, o q se justifica pelo farto numero de gravuras encontradas nos arquivos. É possível inferir que mediante ao exercício constante de cópia das gravuras européias pelos artífices locais foi possível um processo natural e prático de assimilação de preceitos que circulavam na sociedade artística européia e de uma tradição fundamentada a partir do Renascimento. É exatamente neste aspecto que se encontra o cerne dessa proposta de estudo.

Comparando as pinturas mineiras com seus modelos europeus gravados percebe-se que o pintor local opera poucas modificações e se mantém fiel ao modelo e isso indica que a copia servil não era algo condenável, ao contrário, era um instrumento de aprendizagem. As transformações quando aconteciam tinham objetivo de atender as diferenças de suporte e de tamanho e as funções de decoro, porém isso não alterava a imagem de modo a configurar uma novidade em relação à gravura. A partir dessa constatação torna-se muito importante uma reflexão sobre os termos "cópia" e "invenção" e seus significados no referido momento da história da arte. No referido momento a função da imagem não era o deleite da invenção sim a catequese.

Concluindo essa parte do estudo, a arte colonial brasileira, sem perder de vista suas importantes particularidades (que se manifestam principalmente pela força que a teoria da imagem Tridentina assume na colônia e a situação de ofício mecânico do artífice local) se insere numa tradição artística iniciada no Renascimento Italiano, sistematizada por Leon Batista Alberti e divulgada por meio principalmente de gravuras, tradição na qual a pintura tem a função retórica de “contar” uma história. No caso colonial, contar uma história bíblica com o objetivo didático de agradar, ensinar e persuadir os fiéis nos dogmas da doutrina Católica na sua versão contra-reformista.

As pinturas da Capela da Santíssima Trindade em Tiradentes - um estudo de caso

Muitos pesquisadores já se dedicaram ou se dedicam atualmente ao estudo das fontes

gravadas que influenciaram a produção pictórica mineira no período colonial. Um maior interesse por essa temática é iniciado com o clássico artigo de Hanna Levy, "Modelos europeus na pintura colonial", no qual ela identifica e analisa diversas pinturas e suas fontes gravadas com destaque para as pinturas dos painéis de Manuel da Costa Ataíde na Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto e as suas fontes, retiradas da Bíblia ilustrada de Dermane.

A partir daí vários estudiosos se dedicam a identificar e estudar casos semelhantes que aparecem por todas as cidades colônias mineiras.

Nesse artigo propõe-se tomar como estudo de caso a relação entre gravura e pintura na série de pinturas localizadas atualmente na Capela da Santíssima Trindade em Tiradentes, Minas Gerais. Entende-se tais gravuras não só como modelos iconográficos, mas também como instrumento de aprendizagem e assimilação de preceitos artísticos na produção pictórica do período colonial mineiro.

De um conjunto de oito pinturas, a princípio foram selecionadas para esta pesquisa quatro obras representando as passagens bíblicas "Anunciação", "Natividade", "Epifania" e "Ascensão de Cristo". Localizadas atualmente na Capela da Santíssima Trindade, tais pinturas são em têmpera sobre tela de acordo com o "Inventário de bens móveis e integrados do Santuário da Santíssima Trindade" do IPHAN. Ainda conforme inventário do IPHAN datam de 1785 e são da autoria de Francisco de Paula Oliveira Dias, apesar de recentemente Camila Santiago acusar autor e data desconhecidos. As quatro obras selecionadas têm seus modelos iconográficos encontrados em gravuras européias. A pintura representando o tema da "Anunciação" (FIGURA 1) tem por modelo uma gravura (FIGURA 2), aberta por Nicolau José Cordeiro, presente num missal da Tipografia Régia de Lisboa; já a pintura da "Natividade"(FIGURA 3), tem seu modelo em uma gravura (FIGURA 4) aberta por Gaspar Frois Machado também presente em um missal da Tipografia Régia. Esta gravura, por sua vez, é cópia de uma pintura (FIGURA 5) do italiano Sebastiano Conca. O modelo gravado da pintura que representa a cena da "Epifania" (FIGURA 6) foi encontrado em um registro de santo de Lisboa (FIGURA 7). Por fim, a pintura que representa o tema da "Ascensão de Cristo" (FIGURA 8) tem por modelo uma gravura de um missal (FIGURA 9) de 1722 da Tipografia Plantin-Moretus, da Antuérpia.

Num levantamento nos arquivos locais foi possível encontrar edições dos missais citados com as gravuras que serviram de modelo para as pinturas em questão observando assim sua efetiva circulação na região. Porém o registro de santo no qual foi baseada a pintura da "Epifania" não foi localizado na região o que, a princípio, não impede a sua identificação como modelo, pois percebemos que a referida pintura situa-se no campo da cópia servil, sem grandes

alterações em relação à gravura modelo.

Concluo com esse exemplo, que o pintor de Tiradentes, mesmo que iletrado e sem acesso aos tratados e manuais que divulgavam as teorias da arte vigentes, participou naturalmente de um processo de assimilação dos preceitos circulantes na sociedade artística do referido momento. O pintor se apropriou de fontes europeias gravadas para a produção dos seus painéis, e assim, por meio do exercício prático da cópia participou do processo de assimilação de preceitos artísticos de uma arte retorzada iniciada no Renascimento Italiano e levada além-mar por essas gravuras.

Referências Bibliográficas:

- ARGAN, G.C. "Imagem e Persuasão: Ensaio sobre o Barroco". São Paulo: Companhia da Letras, 2004.
- BAXANDALL. M. "O Olhar Renascente: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença". Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BLUNT, A. "Teoria Artística na Itália 1450-1600". São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BOHRER, Alex Fernandes "OS DIÁLOGOS DE FÊNIX: Fontes Iconográficas, Mecenato e Circularidade no Barroco Mineiro". Belo Horizonte: UFMG, 2007. (Dissertação de mestrado)
- BOSCHI, C. C. "O Barroco Mineiro: Artes e Trabalho". São Paulo: Brasiliense, 1988.
- HANSEN, J. A. "Artes Seiscentistas e Teologia Política". In: TIRAPELLI, P. "Arte Sacra Colonial". São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- HANSEN, J.A. "Teatro de Memória: Monumento Barroco e Retórica". In: Revista do IFAC/UFOP, nº. 2, 1995.
- LEVY, Hannah. "Modelos europeus na pintura colonial"; In: Revista do SPHAN. Rio de Janeiro, MEC, nº. 8, 1944.
- OLIVEIRA, M.A.R. "O Rococó Religioso no Brasil e seus Antecedentes". São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- PIFANO, R.Q.A. "A arte da pintura: prescrições humanistas e tridentinas na pintura colonial mineira". Rio de Janeiro:UFRJ/ EBA, 2008. (tese de doutorado).
- SANTIAGO, C. F. G. "Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1770-1830)". Belo Horizonte: UFMG, 2009. (tese de doutorado).

IMAGENS



FIGURA 1 - 1785. Francisco de Paula Oliveira Dias. *Anunciação*.

Têmpera sobre tela

Capela da Santíssima Trindade, Tiradentes, Minas Gerais



FIGURA 2 –1793. Nicolau José Cordeiro. *Anunciação*.

Gravura

MISSALE ROMANUM. Typographia Regia, Lisboa, Portugal



FIGURA 3 – 1785. Francisco de Paula Oliveira Dias. *Natividade*.

Têmpera sobre tela

Capela da Santíssima Trindade, Tiradentes, Minas Gerais



FIGURA 4 – 1793. Gaspar Fois Machado. *Natividade*.

Gravura

MISSALE ROMANUM. Typografia Regia, Lisboa, Portugal



FIGURA 5 –Sebastiano Conca. *Natividade*.

Óleo sobre tela



FIGURA 6 –1785. Francisco de Paula Oliveira Dias. *Epifania*.

Têmpera sobre tela

Capela da Santíssima Trindade, Tiradentes, Minas Gerais



FIGURA 7 - Autor desconhecido. *Adoração dos Santos Reis.*

Gravura

Registro de Santo. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia. RS 4076. Foto: Biblioteca Nacional de Portugal.



FIGURA 8 - 1785. Francisco de Paula Oliveira Dias. *Ascensão de Cristo*.

Têmpera sobre tela

Capela da Santíssima Trindade, Tiradentes, Minas Gerais



FIGURA 9 - 1722. *Ascensão de Cristo.*

Gravura

MISSALE ROMANUM. Architypographia Plantiniana, Antuerpiae